Q.759.9477
N16se

**CENTRAL CIRCULATION BOOKSTACKS**

The person charging this material is responsible for its renewal or its return to the library from which it was borrowed on or before the **Latest Date** stamped below. **The Minimum Fee for each Lost Book is $50.00.**

**Theft, mutilation, and underlining of books are reasons for disciplinary action and may result in dismissal from the University.**

**TO RENEW CALL TELEPHONE CENTER, 333-8400**

UNIVERSITY OF ILLINOIS LIBRARY AT URBANA-CHAMPAIGN

JUL 28 1994

When renewing by phone, write new due date below previous due date. L162

UNIVERSITY OF
ILLINOIS LIBRARY
AT URBANA-CHAMPAIGN
BOOKSTACKS

Digitized by the Internet Archive
in 2025 with funding from
University of Illinois Urbana-Champaign

https://archive.org/details/georgnarbutalsbu00sere

UKRAINISCHES WISSENSCHAFTLICHES INSTITUT
FÜR BUCHKUNDE

ANTON SSEREDA

# GEORG NARBUT ALS BUCHKÜNSTLER

UKRAINISCHES WISSENSCHAFTLICHES INSTITUT
FÜR BUCHKUNDE

# GEORG NARBUT ALS BUCHKÜNSTLER

VON

ANTON SSEREDA

MITGLIED DER KOMMISSION FÜR BUCHKUNST
DES UKRAINISCHEN WISSENSCHAFTLICHEN INSTITUTS
FÜR BUCHKUNDE IN KIJIW

*

SONDERABZUG AUS DEM GUTENBERG-JAHRBUCH, MAINZ 1927

N16se

# GEORG NARBUT ALS BUCHKÜNSTLER

VON ANTON SSEREDA, KIJIW

Mit 19 Textabbildungen und Tafel XVII

An die stattliche Zahl unserer bedeutendsten Künstler schließt sich der leider so früh verstorbene Georg Narbut, der hervorragendste Kunstgraphiker der Ukraine, würdig an. Sein Name steht in engem Zusammenhange mit dem Zeitalter des Übergangs vom Buchschmuck zu der mit vollem Rechte so benannten Buchkunst. Die ersten Schritte seines künstlerischen Schaffens fallen in jene Zeit der russischen Kunst, in der ein Kreis junger tatkräftiger Künstler sich um die Zeitschrift „Mir Iskustwa" („Die Kunstwelt") sammelte und einen so glänzenden Sieg über den sich überlebten Naturalismus errang. Da die Künstler voller Begeisterung nach neuen Formen der Kunst in all ihren Gebieten suchten — nach Formen, welche sich im Westen längst eingebürgert hatten — wandte dieser Kreis sein besonderes Interesse auch der Graphik zu.

Das Buch wurde in diesem Kampfe selbstverständlich eines der mächtigsten Hilfsmittel, und so schwoll die Zeitschrift „Die Kunstwelt" buchstäblich an, von der sich stetig steigernden Unmenge von Illustrationen und überreichlich verzierter Graphik überfüllt, an der sich im hohen Grade die namhaftesten und talentvollsten Vertreter des obenerwähnten Künstlerkreises: K. Ssomow, A. Benois, M. Dobushinsky u. a. beteiligten.



EN

Es ist das auch begreiflich. Das Ende des 19. Jahrhunderts, mit seinem nachlässigen Verhalten zum Äußern des Buches, hat uns dennoch das bis heute noch gebräuchliche und leichte Mittel der künstlerischen Reproduktion — die Photomechanik — gegeben.

Der Künstler konnte nun, ohne sich länger mit widerspenstigem Material und dem langwierigen Studium des Kupferstechens und Holzschneidens aufzuhalten, frei seine Schöpferkraft entfalten, indem er nur Feder und Pinsel gebrauchte.

In das Buch drang nun der Maler, wo seine dekorativ-künstlerische Weltanschauung sich nicht immer in den engen Rahmen polygraphischen Gewerbes einfügte, manchmal die Einheit des gedruckten Werkes vernichtete, oder auch der Technik und der Logik des Materials widersprach. Als Reaktion gegen den Verfall der Buchkunst der vorhergehenden Epoche, als welche sie den Ideologen des „Mir Iskustwa" erschien, erklärt sich auch der Retrospektivismus, die Begeisterung für das Dekorative des 18. Jahrhunderts, stellenweise mit Beimischung von Moskauer Dekadenz und Stilisierung, wie sie für diese Kunstströmung so charakteristisch ist. Andererseits ergab das Wiederaufleben des russischen Nationalstils, vermengt mit dem von W. Wassnezow und E. Polenowa herrührenden ziemlich unechten Märchenstil schließlich den spezifischen Bilibinstil, der lange Zeit die Anhänger der Buchgraphik fesselte.

Alles dieses entschieden eifrige und in einzelnen Fällen sogar ungemein talentvolle Suchen. zwecks Bestimmung des künstlerischen Äußern des Buches lieferte jedoch kein konkretes Ergebnis auf die an dasselbe gestellten Anforderungen infolge der unermeßlichen Menge von Mitteln zur künstlerischen Gestaltung des Buches, welche die Photomechanik in sich birgt

Nichtsdestoweniger muß man das große Verdienst dieser Epoche anerkennen, da sie das Problem des Buches als Kunstwerk deutlich hervorgehoben hat, das apathische Verhalten des Verlegers und des Käufers überwand und sogar einige wirklich ausgezeichnete Stücke künstlerischer Graphik geliefert hat, wenn dieselbe in der ersten Zeit auch nicht ganz mit dem Buchcharakter harmonierte.

In dieser Zeit des unsicheren Suchens des Künstlerkreises „Mir Iskustwa" lenkt Georg Narbut die besondere Aufmerksamkeit dadurch auf sich, daß er in seiner Kunst der idealen Lösung der Aufgabe des Künstlers in der Schöpfung des modernen Buches am nächsten stand. Vor uns haben wir das seltene Beispiel in der Geschichte des Schaffens eines Künstlers, der vom Knabenalter an sich schon seiner Stellung und seiner Rolle in der Buchkunst klar war. Vielleicht sich selbst unbewußt, doch sicher und folgerichtig, kopierte er schon in der 5. Klasse (Tertia) des Gymnasiums Buchstaben auf Buchstaben, ganze Seiten aus der Kijiwer Chronik, aus dem Ostromirower Evangelienbuch, aus der Bibel Luthers u. a. Es war das der Ausgangspunkt zur weiteren regelrechten Entwicklung bis zur verantwortungsvollen Stellung eines Buchgraphikers.

Narbut beginnt, sozusagen, mit dem ersten Entstehen der Buchkunst. Ebenso sicher und zielbewußt durchschreitet er fernerhin die verschiedenen Stufen ihrer Entwickelung im Verlaufe seines kurzen und doch so schaffensreichen Lebens.

Georg Narbut wurde am 26. Februar 1886 auf dem nicht großen Gute der Familie, Narbutiwka, im Tschernigowschen Gebiete, unweit der Kreisstadt Gluchow, geboren. Sein Vater entstammt einem alten angesehenen ukrainischen Kosakengeschlechte, dessen Vorfahren, aus Litauen gebürtig, sich bereits im 17. Jahrhundert im Tschernigowschen angesiedelt hatten. Seinen ersten Unterricht erhielt er zu Hause und trat später im Jahre 1896 in das Gymnasium zu Gluchow ein.

Die Jahre der Kindheit auf dem väterlichen Gütchen und die Jugendzeit in Gluchow verlebt, in diesen einsamen malerischen Geländen der Ukraine, reich an Naturschönheiten und nicht weniger reich an interessanten historischen Erinnerungen, hinterließen dem Knaben und Jüngling einen unerschöpflichen Vorrat von Eindrücken, zu denen er in seinen Werken immer wieder zurückzukehren liebte.

Ungemein feinfühlend ist seine Liebe zur Natur und zu den Altertümern seiner Heimat, wie sich uns in seinen Bildern zeigt, und verleiht allen seinen Werken eine besondere, ungemein zarte Nuance, in der die reale Wirklichkeit oder auch die ungezügelte Phantasie mit etwas uns so Nahem, Verwandtem, von Kindheit an Bekanntem durchdrungen ist, daß wir uns unwillkürlich dem Zauber dieser wundervollen Kunst hingeben, unabhängig davon, ob ein Bild aus den Andersenschen Märchen oder der Einbanddeckel eines wissenschaftlichen Buches vor uns liegt.

Schon in seinen frühesten Illustrationen des altertümlichen Buches verschlingen sich die Elemente der altgermanischen Ritterschilde wunderbar mit der stilisierten slawischen Schrift; und dieses, auf den ersten Blick scheinbar naive Vorgehen wird uns erst im reifen Schaffen des Künstlers verständlich, der instinktiv den eigenartigen Charakter der vaterländischen Kultur spürte, wo auf geschichtlichem Wege sich die Elemente der westeuropäischen Kultur und mitunter diejenigen des fernen Ostens mit den rein slawischen einlebten und sich assimilierten.

In den ersten Kompositionsversuchen zu einigen Erzählungen aus Litauens geschichtlicher Vergangenheit (1903) merkt man schon das bewußte Bestreben, das geöffnete Buch zu einem vollständigen Ganzen zu vereinen. Die Zeilen slawischer Lettern sind gleichmäßig und rhythmisch im berechneten Verhältnisse, mit Bestimmung der äußeren und inneren Ränder (beinahe schon nach Renner), verteilt. Auch die gelungene Pagination weckt schon die Hoffnung auf den zukünftigen Buchkünstler.

Wie die meisten der Liebhaber-Graphiker jener Zeit unterlag der Jüngling Narbut dem typischsten und damals populärsten Künstler aus dem Kreise der „Kunstwelt" — dem Graphiker J. Bilibin. Es konnten auch wirklich die Frische der Behandlung, wie auch der romantische Märchenstil, von dem die Bilibinillustrationen des Kinderbuches erfüllt sind, nicht ohne Eindruck auf den schwärmerischen Jüngling Narbut bleiben, und das entscheidet sein Schicksal.

Nachdem Narbut das Gymnasium im Jahre 1906 absolviert, trat er in die historisch-philologische Fakultät der Petersburger Universität ein. Offenbar war ihm dieses Studium von geringem Interesse, und so erschien er sehr bald bei seinem ersten Lehrer, Bilibin, ließ

sich ganz bei ihm nieder und ergab sich vollständig seinem geliebten Fache, ohne sich weiter um das Universitätsstudium zu kümmern.

An die Akademie der Künste ging Narbut nicht, blieb auch nicht lange bei Bilibin. Er versenkte sich bald vollständig in die fortschrittlichen Strömungen der Künstlerkreise und widmete die ersten Jahre seines Petersburger Aufenthaltes dem Suchen nach der neuen Kunstform und der beharrlichen Arbeit an sich selbst.

Die kurze Zeit seines Aufenthalts im Atelier Swanzowa unter Leitung der Künstler Bakst und Dobushinsky verwischt den zu merkbaren Einfluß seines ersten Lehrers, erweitert seine künstlerische Anschauung und gibt ihm den eigenen, eben für Narbut so charakteristischen Stil.

Das erste Auftreten Narbuts als Graphiker fällt in das Jahr 1904, wo er das Wappen der Stadt Moskau und bald darauf (1906) Postkarten aus der Vergangenheit der Ukraine veröffentlichte. Auch erschien, außer vielen kleineren Arbeiten (Buchumschlägen, Illustrationen zu verschiedenen Ausgaben), eine ganze Serie von ihm illustrierter Märchen für Kinder, „Gorschenja und Schneewittchen" (1906), „Der Kranich und der Reiher" und „Der Bär" (1907), „Der Krieg der Pilze", „Teremok", „Misgir", „Der hölzerne Adler" (1909) und „Wie die Mäuse den Kater begruben" (1910).

Diese genannten Märchen (in mehreren Farben lithographierte Hefte nach traditionellem Typus) sind zu frühe Versuche des Künstlers, um ein allzu kritisches Urteil hervorzurufen. Die stilisierten slawischen Lettern auf den Umschlägen sind stellenweise schwerfällig und die übermäßige Ornamentierung, das Überziehen der ganzen Fläche in Aquarellton zeigen noch keine volle Selbständigkeit, besonders in dem ersten Märchen („Gorschenja und Schneewittchen").

In einigen Illustrationen der übrigen Märchen, welche ziemlich realistisch behandelt sind, erkennen wir noch aus der Kindheit übernommene Motive. Ein ganzer Pflanzenwald mit all seinen Bewohnern an Tieren, Schmetterlingen und Käfern findet Platz in diesen Kompositionen, dabei behalten dieselben aber ihre Frische, ohne das Flächenmaß des typographischen Buchblattes zu übertreten.

Dennoch finden wir in diesen Arbeiten noch nicht den Zusammenhang der graphischen Technik mit der Technik des Druckes, welchen man erst nach längerer Ausübung erlangt.

Der schöne Umschlag des Märchens „Der hölzerne Adler" ist leicht von der Gravure des Lemberger „Apostel" aus dem 16. Jahrhundert angeweht, welche ihrerseits eine Interpretation des deutschen Meisters Erhard Schön (1524) ist. Das Werk könnte in einzelnen Details der Illustrationen, welche im Stile des altdeutschen Holzschnittes behandelt sind, mit dem Schriftsatz ein geschlossenes Ganzes bilden, wenn die Elemente des pseudorussischen Stiles sich nicht mit so großer Dissonanz hereindrängen würden. Man merkt aber diesem Buche doch schon das technisch-typographische Empfinden an.

Narbut, welcher doch eigentlich keine systematisch-künstlerische Ausbildung besaß, auch kein Maler wie die übrigen Graphiker jener Zeit war, erkannte trotzdem bald das Unrichtige an dem einförmigen wie mit Draht umzogenen Umrisse bei Bilibin, seinen wie aus Pappe

geschnittenen aquarellierten Figuren; auch die allzu künstlerische Ungebundenheit der älteren Graphiker-Generation der „Kunstwelt", welche so sehr die ganze Einheit des Buches zerstörte.

Das letzte Märchen der vorerwähnten Serie, „Wie die Mäuse den Kater begruben", ist nicht ohne sichtbaren, auch schon früher bemerkbaren Einfluß der japanischen Künstler entstanden; jedoch ist in ihm schon die volle Beherrschung der graphischen Kunst zu erkennen. Hier zu allererst, und zwar nur bei Narbut, beobachten wir aufmerksames Verhalten zur koloristischen Bedeutung des Striches, zur Intensivität des Schwarzen und Weißen in den Teilen der Komposition des Ganzen, welche die Schrift und die Zeichnung im begrenzten Felde der Seite ins Gleichgewicht bringen.

Das vollständige Ausfüllen der Fläche durch Kompositionselemente und auch der Formen durch parallel-gleiche Striche geben einer größeren Kontrastwirkung des Striches Raum, es tritt mehr Weiß hervor als selbständige Farbe neben einer anderen.

Schritt auf Schritt nähert sich der Künstler der gesetzmäßigen eisernen Logik, welche der menschliche Genius im Baugesetz der Architektonik des Buches im Laufe vieler Jahrhunderte schuf. — Es ist möglich, daß, wie viele G. Narbut nahestehende Zeitgenossen behaupten, der Künstler bei seinem Schaffen sehr viel von den Japanern, sowie auch von W. Morris, W. Crane und anderen englischen Buchkünstlern gelernt hat. Eine ganz neue Richtung im Schaffen des Künstlers äußert sich aber nach seiner Reise nach München im Jahre 1909, die von einem Herausgeber Knebel unterstützt wurde. Uns ist aus der Zeit seines Aufenthalts im Atelier Holoschi nichts bekannt, doch ist der Einfluß Preetorius' und J. Dietzens in der weiteren Entwicklung des Künstlers zu bemerkbar, als daß wir ihn unerwähnt lassen durften. Dank diesen Künstlern gelang es Narbut, die Gesetze solcher bedeutender Meister des Stiches wie A. Dürer, Burgkmeier und der anderer großer Meister der deutschen Renaissance verstehen zu lernen.

In der folgenden Serie der Kinderbücher, ausgeführt nach seiner Rückkehr aus dem Auslande (1910–1911): „Pljaschi Matwäj" (Tanze Matthäus) und zweier Bücher „Igruschki" (Spielzeug), aus Kinderspielzeug zusammengesetzt, könnte allenfalls nur das Sujet fremdem Einflusse zugeschrieben werden. Es tritt uns aber in ihnen ein völlig neuer Meister des Kinderbuches entgegen. Das Ineinanderfließen der Aquarellfarben in der Kolorierung der Illustrationen, welche die lithographische Technik bei der Nachahmung der echten Aquarellmalerei zu imitieren genötigt war, verschwindet vollständig; die Farbe wird bald durch einen kompakten Guaschton, bald durch einen ganz durchsichtigen ersetzt — organisch wird dadurch der Künstler mit der Technik des lithographischen Materials verbunden.

Leicht und frei entwickelt sich die Komposition der Elemente des Kinderspielzeugs auf dem weißen Grunde der Seiten, bald à jour mit farbigen Untermalungen, bald gefüllt von einer üppigen Skala dekorativer Farben. Die Überschriften, auf lateinischer Grundlage basiert, sind mit charakteristischen slawischen Abweichungen und dabei mit so tiefem Verständnis der Schriftenkunsttechnik konstruiert, wie solches nur ein so talentvoller Schüler von Dürer, Tory, Didot und anderen großen Meistern dieses Faches ausführen konnte.

Von da an entwickelte sich Narbut wirklich zu einem hervorragenden Meister der Schrift. Seine erfinderische Phantasie hatte auf diesem Gebiete unter den Zeitgenossen keinen ihm gleichen. Während die meisten der Kunstgraphiker im Jagen nach Originalität nicht mit dem konstruktiven Wesen des Buchstabens rechnen, bleiben die Lettern Narbuts immer in den

Abb. 1. Ex libris
P. Doroschenko, 1913. Aquarell vielfarbig

Abb. 2. Ex libris
O. Hansen, 1919. Zweifarbig

Grenzen des bequem Lesbaren; verbunden in Farbe und Form mit dem Buche, folgen sie allen Gesetzen der Konstruktion des Schriftsatzes.

Narbut gehörte nicht zu jenen Technikern des Buches, welche nur danach trachteten, den hergestellten Satz zu Seiten zu umbrechen; trotzdem tritt uns in der ganzen Anordnung aus jedem der von ihm geschaffenen Bücher der Künstler entgegen, da Setzer und Autor, durchdrungen von einem schöpferischen Willen, in einem künstlerischen Gedanken verbunden sind.

Das Märchen „Spielzeug" ist z. B. von dem Dichter B. Dicks zu den bereits fertigen Illustrationen geschrieben, und dann erst zum vollständigen Buche geworden. Im Illustrieren des Kinderbuches zeigt Narbut sich uns als echter Virtuos, der die Interessen des Kindes voll erkannt und studiert hat. Der Lakonismus und die außerordentliche Sparsamkeit in den technisch-graphischen Mitteln, mit denen die Märchen Andersens: „Die Nachtigall" und „Der Springer" (1912–1923) ausgeführt sind, beweisen am deutlichsten, wie sehr es sich der Künstler angelegen sein ließ, eine gemeinsame Sprache mit dem Kinde zu finden.

Als Erzeugnis der Drucktechnik übertrifft das Märchen „Die Nachtigall" alles bisher vom Künstler Geschaffene. An Stelle der traditionellen Rahmen mit Kopfzeichnungen und Schlußvignetten sind kleine Silhouetten-Chinoiserien leicht zwischen den Textzeilen verstreut. Der wundervolle Umschlag mit der Überschrift aus kolorierten Lettern ist auf Vorsatzpapier

Abb. 3.
Verlagsmarke
des „Allukrainischen
Literarischen Komitees",
1919

Abb. 4.
Verlagsmarke
„Ssiwerjanska Dumka",
1918

Abb. 5.
Verlagsmarke „Studio
Artis Ukrainae",
1915

Abb. 6.
Typographische Marke des
„Sirius", 1915

aus allerkleinsten chinesischen Motiven zusammengestellt. Die ganze Komposition versetzt uns in die Zeit der 30er/40er Jahre, in eine Zeit, wo das Chinesische mit seiner erdichteten Märchenhaftigkeit noch einmal auf dem ersterbenden Empire auftauchte.

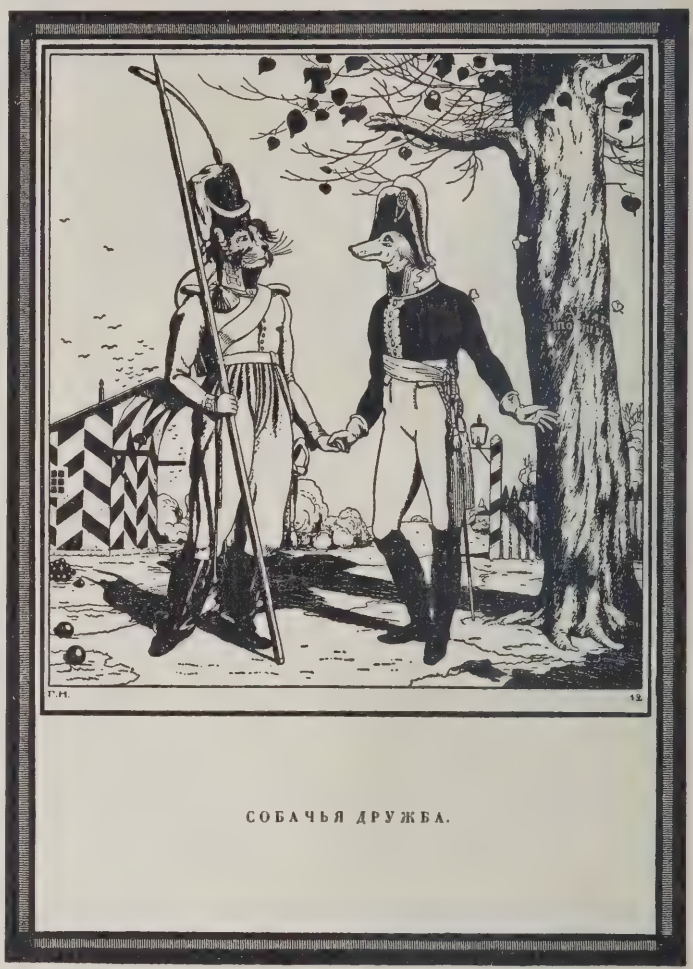
Das obenerwähnte Buch, so wie das Märchen „Der Springer" und eine ganze Reihe unvollendeter illustrierter Märchen Andersens („Die alte Straßenlaterne", „Der Zinnsoldat") können durch den Einfluß illustrierter Ausgaben und Holzschnitte aus der Mitte des vorigen Jahrhunderts erklärt werden.

Selbstverständlich wurde Narbut nicht von den einzelnen Künstlern, sondern durch das gesamte Formempfinden in der Buchkunst des 19. Jahrhunderts vor der Einführung des Tonholzschnitts beeinflußt. Im alten Buche, in all dessen Schönem, Vergangenem suchte Narbut die Lösung komplizierter Fragen zur Schöpfung des modernen Buches mit seiner für den Künstler vervollkommneten und dabei doch launenhaft fortschreitenden Technik.

Aus der Serie des Kinderbuches gehören Andersens Märchen zu den besten, sowohl in künstlerischer Ausführung, als auch im feinen Verständnis für die an sie gestellten Anforderungen der Technik, wie sie die Gegenwart vom Buche verlangt. An diesen Zusammenhang von Kunst und Technik gelangte Narbut natürlich nicht intuitiv.

Der komplizierte, an Erfahrungen reiche Weg, den der Künstler durchschritten hatte, brachte ihn schließlich zu dem, was später die Basis der graphischen Kunst wurde: zum Studium der Technik und zur gründlichen Kenntnis aller Variationen der Kunstreproduktion. Infolge seiner glänzenden graphischen Technik und seinem Verständnis des typographischen Materials entsprach Narbut all den Anforderungen, die an den Künstler von der Technik des Druckes gestellt werden könnten. Deshalb verwirklichten die Setzermeister auch mit Liebe und Eifer alle seine künstlerischen Ideen.

Nur in solcher Einigkeit des Druckers mit dem Künstler konnte das wirklich monumentale Buch geschaffen werden. Das Buch, welches nun allen Bedingungen genügt, die ihm von der Architektonik zur Herstellung des Buches gestellt werden, kann nun mit vollem Rechte neben die anderen monumentalen Werke der Architektur, Malerei und Skulptur gestellt werden.




— 24 —

Abb. 7a. Seite aus dem Krilowschen Buche „Das gerettete Rußland", 1913. Dreifarbig

Die richtige Begabung als Monumentalist des Buches entfaltete Narbut in den Krilowschen Fabeln, in denen buchstäblich jeder typographische Punkt genau berechnet ist und die Lettern, sowie die Anordnung der Illustrationen und deren Zusammenhang mit dem Text zu ihrer höchsten Vollendung gebracht sind. Solche Fabeln wie „Der Zeisig und der Igel",

„Hundefreundschaft" in dem Buche „Das gerettete Rußland" verlangen laut den Worten eines Kritikers keinen bessern Illustrator. Nicht nur die Illustrationen, die mit vollem Rechte von allen Kritikern anerkannt sind, auch die ganze Konstruktion jedes einzelnen der vier Bücher zeugt von einer unvergleichlichen Errungenschaft der Buchkunst.

КУХНИ подъ окномъ,
На солнышкѣ Полканъ съ Барбосомъ, лежа, грѣлись.
Хоть у воротъ передъ дворомъ
Пристойнѣе-бъ стеречь имъ было домъ,
Но какъ они ужъ понаѣлись —
И вѣжливые-жъ псы, притомъ,
Ни на кого не лаютъ днемъ —
Такъ разсуждать они пустилися вдвоемъ
О всякой всячинѣ: о ихъ собачьей службѣ,
О худѣ, о добрѣ и, наконецъ, о дружбѣ.
«Что можетъ», говоритъ Полканъ, «пріятнѣй быть,
Какъ съ другомъ сердце къ сердцу жить;
Во всемъ оказывать взаимную услугу;
Не спить безъ друга и не съѣсть,
Стоять горой за дружню шерсть
И, наконецъ, въ глаза глядѣть другъ другу,
Чтобъ только улучить счастливый часъ,

— 25 —

Abb. 7b. Seite aus dem Krilowschen Buche „Das gerettete Rußland", 1913. Dreifarbig

Die ersten zwei Bücher dieser Serie (Die Fabeln 1911–1912) sind für das Kinderalter bestimmt, sie sind den Märchen gleich in Heftgröße ausgeführt, jedoch auf ganz andere Art behandelt.

Von den Märchen verblieben nur die für den Künstler charakteristischen Widmungen, die er von Jugend an auf Umschlägen und Frontispiz eingeführt hatte.

Die Kontrastwirkung der kühn konstruierten Silhouetten in Schwarz, manchmal auch in Weiß, manchmal mit Zugabe von grüner, lilagrauer und rotbrauner Farbe, eint am besten die Zeichnung mit der großen Fläche, die um die Druckzeilen der Verse freigelassen ist.

„Das Jahr 1812" und „Das gerettete Rußland in den Fabeln von Krilow" sind eher der Erinnerung an das Jubiläum des Krieges von 1812 gewidmete Bücher. Ein wenig feierlich gestimmt, ohne überflüssigen Flitterkram und abgeschmackte Üppigkeit, welche so lange vor Narbut in ähnlichen Ausgaben geherrscht hatte.

Wenn Narbut auch schon früher auf das sorgfältigste den graphischen Stil aus dem Inhalte des Buches gestaltet hatte, so erreichte doch dieser innige Zusammenhang von Form und Text erst in den letzten zwei Büchern seinen Kulminationspunkt.

In beiden Büchern ist alles bis ins Geringste von feinstem Verständnis, sowohl für die Allegorie der Fabel wie auch für die Zeit des Heldentums der napoleonischen Kriege und in bezug auf die Zweckmäßigkeit und Technik des Materials erfüllt.

Nur in den Händen eines so vollkommenen Meisters konnte das Buch, befreit vom Hypertrophismus der früheren Epoche der „Kunstwelt", sein verloren gegangenes klassisches Äußere wiedererlangen.

Die Bücher sind in verschiedenen Verlagen erschienen, gleichen sich aber in ihrer Struktur, nur enthält das erste Buch (Das Jahr 1812) keine Widmung. Das ganze Material ist mit der an Narbut bekannten Sparsamkeit verteilt: Frontispiz und Illustrationen des ersten Buches befinden sich auf der linken Seite, Schmuttitel, Text und Überschrift auf der rechten. Nur im zweiten Buch nimmt das Frontispiz eine besondere Seite ein.

In der Silhouettenbehandlung der Fabeln „Das Jahr 1812" brachte der Künstler den Kontrast des weißen und schwarzen Druckes bis zur höchsten Intensivität. Der ein wenig schwere und strenge Charakter des Titels mit den metallenen silhouettierten Säulen, abgeschlossen von Kriegsarmatur, und auch die monumentalflachen Illustrationen versetzen den Leser stimmungsvoll auf den Schauplatz jener großen Begebenheiten, die sich in den allegorischen Bildern der Fabeln bergen. In diesen Abbildungen erreicht nun Narbut die höchste Stufe seiner Silhouettenkunst, die nur mit jener der früheren größten Vertreter dieser Kunst — F. Tolstoj und der Zeit des 18. Jahrhunderts, die diese Kunst erzeugte — verglichen werden kann.

Die Behandlung des Stoffes gar, welche mit so feinem Humor die Helden des Krieges von 1812 vor uns erstehen läßt, findet nicht ihresgleichen. Wer würde nicht in den weißen, fein auf schwarzem Grunde gezeichneten, in Uniform gekleideten menschlichen Gestalten mit Tierköpfen — Napoleon und Kutusow, oder in den schwarzen Figuren auf weißem Grunde („Die Krähe und die Henne") — die erschrockenen, vor den eindringenden Franzosen flüchtenden Bewohner Moskaus erkennen?

Das Buch „Das gerettete Rußland" ist in der Behandlung des Sujets auf demselben Prinzip aufgebaut wie das vorhergenannte; aber die Strichart, mit leichtem oliven Ton, verbindet die graphische Form, verleiht der ganzen Komposition einen eigenartigen Charakter, und man spürt in ihr die Sympathie des Künstlers für die maßvoll-üppige Epoche des Empire und für das Malerische des farbigen Holzschnittes der Renaissance. Die saftigen, schwarzen Linien, die sich auf allen Seiten unter dem Texte hinziehen, stützen die zu schweren Vignetten über dem Texte und sind ein ganz neues Verfahren, welches die Seite des Buches der Akzidenz nähert; dies ist jedoch durchaus notwendig, um das Gleichgewicht mit den Illustrationen auf der linken Seite herzustellen.

Nach den Fabeln Krilows beginnt Narbut seine graphisch-künstlerische Energie am Buche sichtlich zu sparen und benutzt nur das Allernotwendigste zur Belebung der Druckseite.

Nur ein einziges Buch aus dem Jahre 1915, „Das Lied der Brüsseler Spitzenklöpplerinnen", könnte man als Beispiel zum alten Verfahren erwähnen. In seiner Struktur dem altxylo-

Abb. 13. Illustration zu dem Buche
J. Kotljarewsky's „Aeneis" 1919 (ungedruckt)




Abb. 12. Frontispiz zum Buche G. Lukomskys
„Die alte Architektur Galiziens", 1915. Vierfarbig

graphischen Buche entnommen, ist in ihm das Verfahren der Kindermärchenbücher wiederholt. Vignette und Titellettern befinden sich auf der ersten Seite und das Frontispiz auf der linken.

Wieviel jedoch gewinnt jedes Buch, wie sehr hebt es sich in seiner monumentalen Bedeutung, wenn Narbut es auch nur flüchtig mit seinem künstlerischen Umschlage, Titelblatt und Überschrift schmückt oder mitunter mit schlichten und strengen Kopfzeichnungen und Schlußvignetten belebt!

Es sind von Narbut soviel derartige Bücher angefertigt, daß es uns unmöglich ist, sie hier alle anzuführen. Als Beispiel könnte man hier allenfalls das Buch Lukomskys „Galizien" (1915) (vgl. Abb. 12 auf Tafel XVII) nennen. Wenn hier nicht die geniale Hand des Künstlers gearbeitet hätte, würde das Buch von der Unmenge kolorierter Einlagen auf Kreidepapier, mit denen seine 130 Seiten geziert sind, zerbröckeln.

Ornamentierte Kolumnen Linien, vom altukrainischen Drucke beeinflußt, sowie das ganze übrige graphische Material: Kopfzeichnungen, Schlußvignetten, Initialen und Titelblätter vereinen das Buch zu einem Ganzen, machen es zu einem der wertvollsten Werke der Druckkunst.

Die ukrainischen Motive mit ihren manchmal kaum merkbaren Nachklängen hat Narbut in seinen graphischen Arbeiten überall dort anzubringen verstanden, wo sich ihm die Gelegenheit dazu bot, sodaß sie entweder als Mittelpunkt die Aufmerksamkeit auf sich ziehen, oder dem Ganzen einen leichten Anflug von ukrainischem Geschmack verleihen.

Selbst eine so reine Empirekomposition, wie Krilows Fabeln, blieb nicht ohne ukrainischen Einfluß; und so finden wir auch das Vaterhaus in Narbutiwka und das Geschlechtswappen der Familie mit den „Posaunen" in der Fabel „Der gute Fuchs" angebracht. Bei Narbuts tadellos europäisierter Kunst verleihen diese Motive seinen Werken das deutliche Kolorit eines national-ukrainischen Künstlers, was besonders sichtbar in den der Ukraine gewidmeten Ausgaben ist. Das Verständnis eines gebildeten Kenners der Ukrainer Kultur mit ihrer eigenartigen Lebensweise, ihrem ungestümen Kosakentum, der ganze Duft längstvergangener Zeiten umweht die Graphik solcher Ausgaben wie: „Charkower Herrensitze", „Kleinrussisches Wappenbuch", „Das Geschlecht der Towstoljes" und „Die Hetmanns-Wappen" (1915–16). Das letzte Buch, aus eigner Eingebung entstanden, ist das Ergebnis seiner Begeisterung für die Heraldik.

Man kann mit Bestimmtheit behaupten, daß wohl keiner der gegenwärtigen Graphiker je soviel Aufmerksamkeit und Liebe der Heraldik zugewandt hat, wie Georg Narbut es getan.

Eine ganze Serie von Allegorien erschien noch vor dem Weltkriege. Dieselben waren sehr fein in Guasch ausgeführt und mit verschiedenen heraldischen Attributen versehen. Sie erweckten in ihm den Gedanken, das ukrainische Buch mit illuminierten Miniaturen neu zu beleben. Überhaupt haben die Kriegsjahre Narbuts großartige Vielseitigkeit auf den verschiedensten Gebieten offenbart. Man muß sich wundern, wie nach hunderten von heraldischen Wappen, dem grandiosen „Statut des Ordens des hl. Georg", verschiedenen Kriegsbildern

für das Volk, allerlei Diplomen und vielen anderen so glänzend in dieser Zeit ausgeführten Arbeiten, er sich nicht zersplitterte, seine Liebe zum Buche heilig bewahrte.

Von Beginn der Revolution (von 1917 an) widmet Narbut sich mit noch größerem Eifer der Arbeit am Buche. Jetzt wieder einem Kinderbuche — dem Ukrainer A B C-Buche. Nach vielen Jahren national-politischen Druckes benötigte die Ukraine vor allem eines eigenen Kinderbuches und Narbut, in richtiger Erkenntnis dieses Mangels, legte seine ganze, auf langjähriger Arbeit beruhende Erfahrung und sein ganzes Talent in dieses Werk.

In diesen noch in Petersburg, vor Übersiedelung in die Ukraine, begonnenen 14 A B C-Bildern sind, hingerissen vom ukrainischen Thema, alle Strahlen seines vollentfalteten Talentes konzentriert.

In seiner graphischen Vollkommenheit und der Neuheit der formellen Lösung ist das ukrainische Alphabet wieder ein neuer Wendepunkt im Schaffen des Künstlers, vor welchem, nach Befreiung der Ukraine von schwerem Drucke, der Weg zur vergessenen, nun wieder aufblühenden Kunst frei daliegt.

Die Revolution eröffnete dem national-kulturellen Aufbau weite Horizonte, indem dieselbe alle Seiten des gesellschaftlichen und politischen Lebens der Ukraine umfaßte. Als eine der ersten Errungenschaften dieses Aufschwungs galt die Gründung einer ukrainischen Akademie der Künste. Zum Professor der Graphik an der neugegründeten Akademie berufen, war Narbut einer von denjenigen Professoren, welche der neuen Hochschule von Anbeginn eine hohe Autorität verliehen.

Der Einfluß Narbuts, der die Ukrainer graphischen Traditionen stets in seinem Innern hütete, äußerte sich nicht nur an der Akademie.

Die derzeitigen Staatswappen, Geldscheine, Postzeichen und andere offizielle Aufträge, deren Ausführung, dank vollkommener Kenntnis des ukrainischen Stiles und ihrer technischen Vollendung, alle in Erstaunen versetzte, stellten Narbut in den Mittelpunkt der graphischen Kultur in der ganzen Ukraine.

Unter den schweren Verhältnissen der Kriegszeit, die das polygraphische Gewerbe halb zerstörte, konnte man von einer Wiederbelebung der ukrainischen Buchkunst allenfalls nur träumen. Ein einziges kleines Büchlein können wir als Beispiel dafür anführen, was Narbut in dieser für den Buchdruck so schweren Zeit zustande bringen konnte.

Es ist das „Oxana" von P. Sajzew (1918). Das Büchlein, dem Jahresgedächtnis T. Schewtschenkos gewidmet, ist mit ungemeiner Liebe behandelt und mit so verständnisvoller Ausnutzung des beschränkten Formates ausgeführt, daß es bei all seiner Kleinheit den Eindruck, ein Gedenkbuch zu sein, nicht verdirbt.

Alle übrige Arbeit am Buche fällt in dieser Zeit hauptsächlich auf die Umschläge.

Beinahe als suchte der Künstler einen Ausweg aus diesen so schwierigen Bedingungen, beschränkt er den Maßstab des Buchschmucks noch mehr und verleiht diesem oft das Aussehen von Polytypage, oder auch, um das häßliche Aussehen des schlechten Papiers zu verschönern,

З

Зіма
зірки
заєць

З з З з

Н

Негр
ножиці
ножі

Н н

Abb. 8. Illustration zum Buchstaben „З"
aus dem „Ukrainischen Alphabet", 1917

Abb. 9. Illustration zum Buchstaben „Н"
aus dem „Ukrainischen Alphabet", 1917

бедеckt er die ganze Fläche des Umschlags mit schwarzer Farbe, von welcher sich nur gemusterte Motive und Überschriften hell abheben („Sori", „Aliluja").

Sogar ein in Plan und Ausführung so interessantes Werk wie der Umschlag zur Zeitschrift „Nasche Mynule" („Unsere Vergangenheit") erlitt einen Mißerfolg; es wurde verdorben

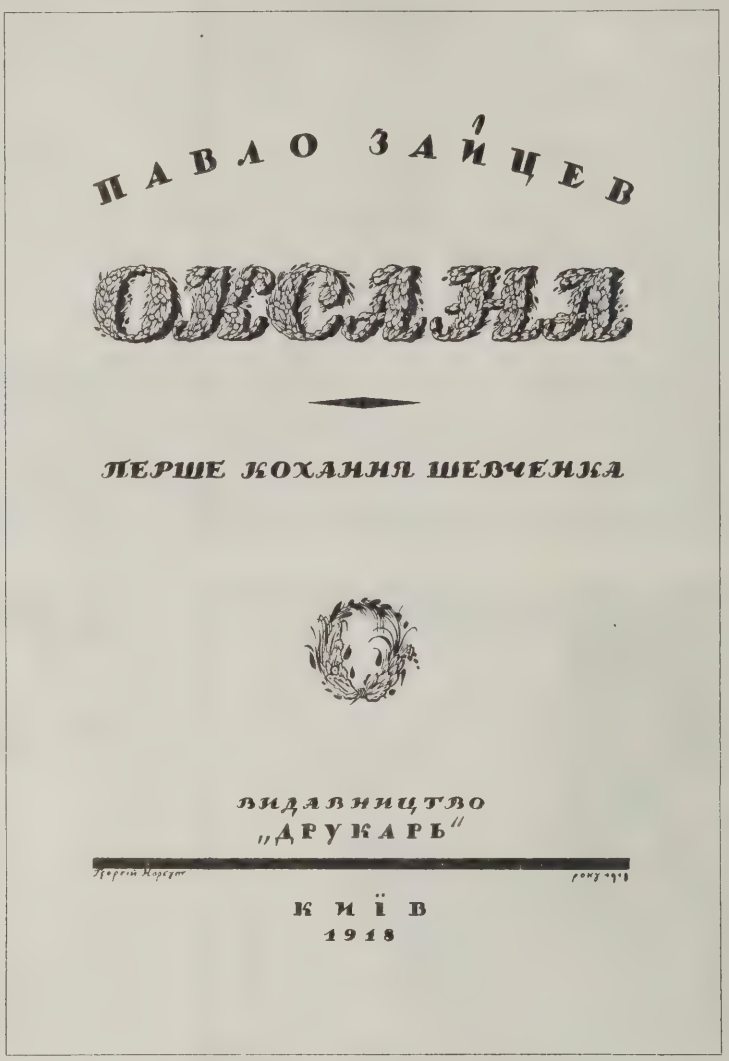



Abb. 10. Umschlag zum Buche P. Sajzews „Oxana", 1918

durch das zu demselben benutzte Zeitungspapier und die schmutzige, surrogatgefälschte Druckerschwärze. Weder der Reichtum der komplizierten Komposition, aus dem Motiv eines althetmannischen Siegels erwachsen, noch die künstlerisch-feine Ausarbeitung der Details konnten infolge der Dürftigkeit des Druckmaterials diesen Umschlag retten.

Abb. 11. Umschlag zur Zeitschrift „Nasche Mynule" („Unsere Vergangenheit"), 1918. Zweifarbig

In solch einer hoffnungslosen Lage konnte auch nur der glühende Enthusiasmus Narbuts diesen zu einem so großen Unternehmen, wie es die Ausgabe von Kotljarewskys „Aeneïs" (Abb. 13 auf Tafel XVII) in illustrierten Miniaturen war, bewegen.

Abb. 14. Frontispiz zu den Gedichten W. Narbuts „Aliluja" („Halleluja"), 1919. Zweifarbig (ungedruckt)

In diesem Werke fand der Künstler ein weites Feld zur Entfaltung seiner unerschöpflichen Energie, indem er mit voller Hingabe den detaillierten Plan und die Maquette zu dieser Ausgabe ausarbeitete. Doch leider ist von diesem nicht verwirklichten Plan nur eine einzige Illustration — Aeneas — übriggeblieben. Doch auch dieses Wenige genügt, um einen Begriff von der Großartigkeit dieses graphischen Unternehmens zu erhalten.

„Aeneas" enthält, ähnlich wie auch die Ouvertüre zu einer musikalischen Komposition, die Hauptmotive der Poesie Kotljarewskys, der in seiner „Aeneïs", hell leuchtend wie in einem Brennpunkte, die hauptsächlichsten Charakterzüge des ukrainischen Volkstums gesammelt hat, in das Gefüge der unsterblichen Dichtung Virgils gewebt[1].

Die Idee der Wiederbelebung des illuminierten Buches selbst hatte sich, wie ersichtlich, vollständig Narbuts bemächtigt. Die hoffnungslose Lage des Druckgewerbes jedoch, wie auch das pessimistische Verhalten des Verlegers machten dieses interessante Unternehmen unausführbar.

Es ist sehr gut möglich, daß infolge der obenerwähnten Mißerfolge Narbut schließlich in der Abfassung eines handschriftlichen Buches Trost fand. Es ist, als wären diese zwei Bücher der Familienchronik „Akta Narbutorum" mit einem Anflug von Schwermut umwoben. Sie sind sehr sorgfältig von ihm ausgemalt, auf altertümlichem Papier, mit Wappen, Schmuktiteln, Titelblättern, Frontispiz und anderem Buchschmuck verziert.

Die Akta Narbutorum, welche infolge ihres Inhalts niemals im Drucke erscheinen werden, erwecken namentlich auch deshalb ein Wehgefühl in uns, weil der Künstler in ihnen sein letztes Wort zu uns gesprochen. Am Buche, als an einem vollständigen Werke, war es Narbut nicht mehr vergönnt, zu arbeiten.

Eine Menge einzelner graphischer Arbeiten (1919–1920) Narbuts, welche die vollkommene Entfaltung seiner Kunst bezeugen, sind besonders bemerkenswert durch ihre Annäherung an den Charakter des altukrainischen Druckes und der Volkskunst.

In ihnen hat der Künstler es verstanden, die Tradition des alten ukrainischen Buchdrucks mit der Gegenwart zu verbinden und damit den Grund zur heutigen ukrainischen Schule der Graphik zu legen.

Ihm gebührt auch die Ehre, die Lösung zum komplizierten Problem der ukrainischen Schrift gefunden zu haben; wie wir hoffen, wird dieselbe bald in national-ukrainischen Typen gegossen werden.

Diese Jahre der höchsten Anspannung im Schaffen des Künstlers sind für ihn durch die kühnsten und weitgehendsten Pläne charakterisiert, denen jedoch die Verwirklichung nicht vergönnt war.

Das Jahr 1919 war das seiner Ernennung zum Rektor der Kijiwer Kunstakademie, aber auch das schwere Jahr des Bürgerkrieges in der Ukraine und legte auch zugleich den Beginn zu dem tragischen Ende des Künstlers.

Ein längeres schweres Leiden und schließlich der Tod entrissen uns für immer den Künstler, der so grenzenlos das Buch geliebt.

---

[1] Iw. Kotljarewsky 1768–1838. Die „Aeneïs" Kotljarewskys, eine Burleske, ist eine Umarbeitung derjenigen Vergils — gleichwie die von Scarron und Blumauer. Unter der komponistischen Feder Kotljarewskys verwandeln sich die klassischen Helden Vergils in die Gestalten der Ukrainer Kosaken in volkstümlicher Sprache, Sitten und Gebräuchen.

Abb. 15.
Frontispiz aus dem handschriftlichen Buche
„Akta Narbutorum", 1919

Abb. 16.
Schmuttitel aus dem handschriftlichen Buche
„Akta Narbutorum", 1919

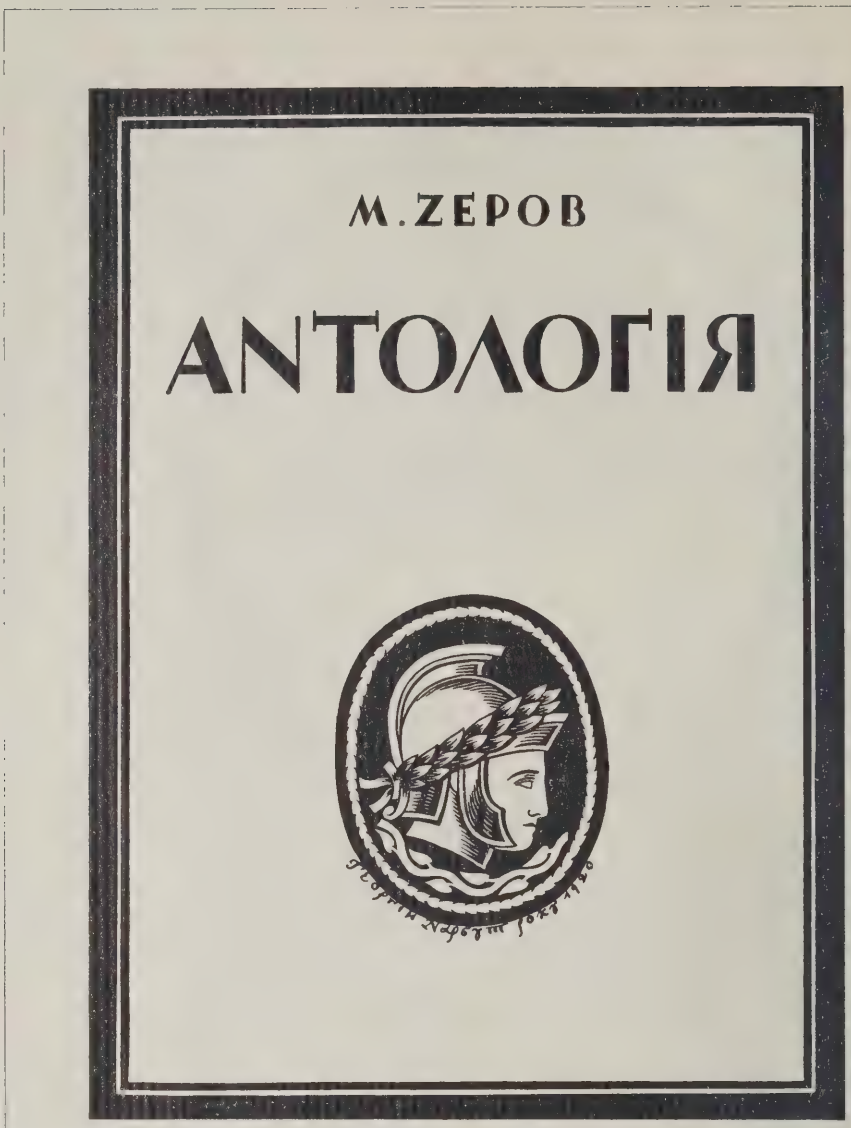



Abb. 17. Umschlag zum Buche M. Serows „Antologie", 1920. Zweifarbig

Georg Narbut starb am 23. Mai 1920 im 35. Lebensjahre. Er hinterließ über 1000, oft in der Komposition sehr komplizierte graphische Werke, wovon der größte Teil auf das Buch entfällt.

Die Ausstellung der Werke Narbuts ist im Jahre 1926 am ukrainischen historischen Museum zu Kijiw eröffnet worden; dazu hat in dem umfangreichen Kataloge der Kustos des Museums, Prof. Th. Ernst, einen längeren Aufsatz verfaßt, ebenso Jar. Steschenko ein Inhaltsverzeichnis der gedruckten Werke Narbuts hinzugefügt. Wir erhalten auf diese Weise einen klaren Begriff von dem unersetzlichen Verlust, den die Buchkunst durch den Tod G. Narbuts erlitten hat. Augenblicklich ist ihm bereits eine ziemlich große Literatur gewidmet, jedoch die ganze Unergründlichkeit seines Schaffens und seine Bedeutung als außerordentlicher Meister des Buches für die Gegenwart noch nicht genügend beleuchtet.

Unter der so umfangreichen Produktivität des Künstlers stehen eine Anzahl noch unerwähnt gebliebener Verlagsmarken und Exlibris (Abb. 1 – 6 auf Seite 184/185), in welchen Narbut auch den Traditionen des Buches treu blieb, dem Buche am nächsten.

Man sollte meinen, daß es wohl kein Gebiet in der Graphik gibt, in dem er sich nicht als hochqualifizierter Graphiker von Beruf erwiesen hätte.

Es ist kaum glaublich, wie leicht, wie beinahe spielend aus seiner Meisterhand die allerkompliziertesten graphischen Schöpfungen hervorgingen. Das erstaunliche Gedächtnis des Künstlers bedurfte nicht der Skizzen nach der Natur, alles ordnete sich in fertige Vorstellungen und wurde sofort mit festem sicherem Striche auf das Papier übertragen.

Gleichzeitig verfügte Narbut über die hochentwickelte graphische Logik, welche die drei so weit voneinander entfernten und doch wieder einander so nahestehenden Elemente: Autor, Künstler, Drucker, in einem einheitlichen Werk, dem Buch, zu vereinen verstand.

UNIVERSITY OF ILLINOIS-URBANA
Q. 759.9477 N16 C001
Georg Narbut als Buchkunstler /
3 0112 089699562